

WOLFGANG *AMADEUS* MOZART

DIE ZAUBERFLÖTE

THE MAGIC FLUTE · LA FLÛTE ENCHANTÉE

EINE GROSSE OPER IN ZWEI AKTEN

DICHTUNG VON EMANUEL SCHIKANEDER

CHOR DER WIENER STAATSOOPER

WIENER PHILHARMONIKER · DIRIGENT GEORG SOLTI



Umschlag: Oskar Kokoschka: Papageno

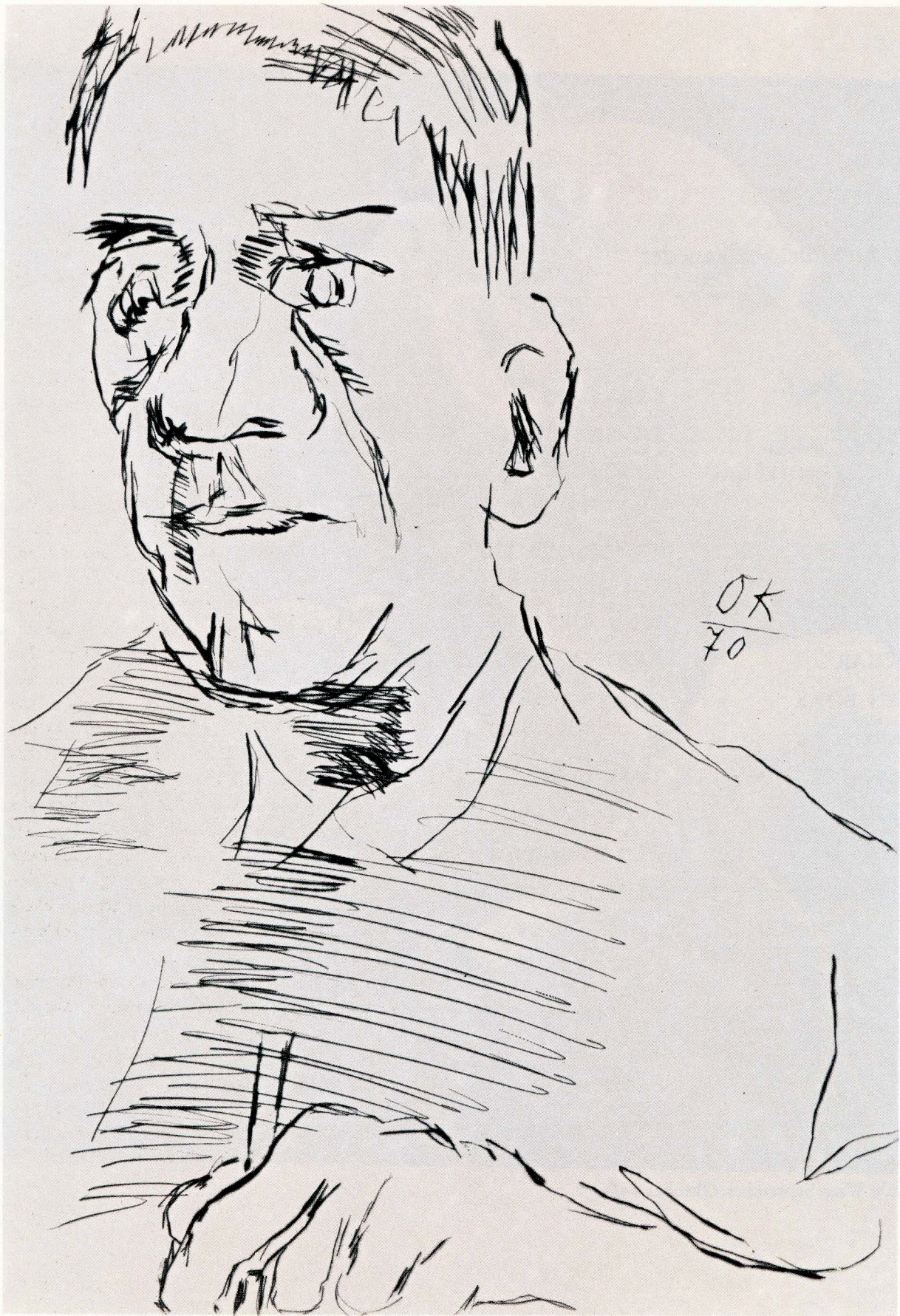
Figurinen-Entwurf für »Die Zauberflöte«, 1965. Zeichnung mit farbigen Kreiden, 50,0 · 39,5 cm

Cover picture: Oskar Kokoschka: Papageno

Costume design for 'The Magic Flute', 1965. Crayon drawing, 50.0 · 39.5 cm

Couverture: Oskar Kokoschka: Papageno

Figurine pour «La flûte enchantée», 1965. Dessin à la craie de couleur, 50,0 · 39,5 cm



Thompson

Oskar Kokoschkas Arbeiten zu Mozarts ›Zauberflöte‹

Von Heinz Spielmann

Die Londoner Covent Garden Opera wandte sich 1964 an Oskar Kokoschka mit der Bitte, szenische Entwürfe und Figurinen für eine Aufführung von Mozarts ›Zauberflöte‹ zu zeichnen. Die Zeichnungen, die der Künstler in Erfüllung dieser Bitte ausführte, bilden den Grundstock der jüngsten und umfangreichsten seiner Arbeiten für die Bühne.

Eine Bühnenbildfolge Kokoschkas ist aus einem Guß; sie berücksichtigt wesentliche Aufgaben der Regie, und nur ein Regisseur, der sich Kokoschkas Ideen zu eigen macht, kann sie in Handlung übersetzen. Ein Regisseur, der sein eigener Herr bleiben will, fügt sich ungern solchen Bedingungen. Die geplante Londoner Aufführung kam deshalb nicht zustande. Das Projekt wurde jedoch ein Jahr später erfolgreich in Angriff genommen. Herbert Graf, der sich 1955 für die ›Zauberflöte‹ der Salzburger Festspiele und 1963 für den ›Ballo in Maschera‹ des Maggio Musicale Florenz als Regisseur von Kokoschka-Inszenierungen bewährt hatte, verwirklichte im September 1965 das neue Zauberflöten-Projekt in der Grand Opéra de Genève. Im November 1966 übernahm die Lyric Opera Chicago, im Mai 1967 das Teatro dell'Opera in Rom diese Inszenierung.

Während Oskar Kokoschka 1965 die Zeichnungen des Vorjahres um weitere Blätter mit den Figurinen, um Entwürfe für Einzelheiten der Dekoration, für den Vorhang und für die Proszeniums-Kulissen bereicherte, wurde im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe eine Retrospektive seiner Illustrationen, Plakate, Bühnenarbeiten und Bildteppiche gezeigt. Der bei dieser Gelegenheit ausgesprochene Wunsch des Künstlers, für das Hamburger Museum einen großen Bildteppich ausführen zu lassen, gewann vor den gerade entstehenden Entwürfen für den Vorhang und die Proszeniums-Kulissen einen neuen Aspekt. Aus diesen großformatigen Zeichnungen entwickelte er die Konzeption des Gobelin. Nach fast einem Jahr, währenddessen ihn die Idee der Tapisserie beschäftigte, lagen auch die Bordüren vor. Durch die beiden Bildstreifen erhält der Teppich seine architektonische Ordnung und eine universelle Deutung im Hinblick auf das Zauberflöten-Thema. Die Schwierigkeiten, die sich heute der Verwirklichung eines großen Tapisserie-Projekts entgegenstellen, wurden in mehrjähriger Arbeit gemeistert. Das unvergleichliche Ensemble — der Gobelin zusammen mit den zweiunddreißig Zeichnungen — konnte im Sommer 1970 in einer Ausstellung des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg mit neuen Arbeiten Kokoschkas präsentiert werden; es hat hier, dank der Hilfe von Mäzenen, auf die Dauer einen Platz gefunden.

Die Veröffentlichung dieses Ensembles — Kokoschkas zweiter Zauberflöten-Folge — in Verbindung mit einer neuen Aufnahme der ›Zauberflöte‹ unter der Leitung von Georg Solti steht in einer Tradition, die auf Kokoschkas erste Zauberflöten-Inszenierung zurückgeht.

Während Oskar Kokoschka an seinem monumentalen Triptychon ›Die Thermopylen‹ malte, das jetzt in der Hamburger Universität hängt, besuchte ihn im Frühjahr 1954 Wilhelm Furtwängler. Die Gespräche über die Thematik des Triptychons bewogen den Dirigenten, seinem Freund eine Inszenierung der Salzburger Festspiele mit seinen Bühnenbildern vorzuschlagen, und zwar eine Aufführung der ›Zauberflöte‹, die Furtwängler dirigieren sollte. Kokoschka willigte nach einigem Überlegen ein (er hatte bisher nur die Ausstattungen für eigene Dramen entworfen). Wenige Wochen nach der ersten Arbeitsbespre-

chung, am 30. November 1954, starb Wilhelm Furtwängler. Bei der Premiere im Sommer 1955 stand am Pult der Felsenreitschule ein Dirigent, der bei dieser Aufführung einen seiner ersten großen internationalen Erfolge errang, Georg Solti.

Die beiden Folgen unterscheiden sich voneinander in den Einzelheiten, vor allem aber in den bühnentechnischen Grundlagen. Die ältere rechnet mit den besonderen Schwierigkeiten der Felsenreitschule, die jüngere mit den Möglichkeiten einer modernen Bühne.

Wie Mozarts Ouvertüre fassen der Vorhangentwurf und die Proszeniumskulissen der Genfer Aufführung die Idee der Oper zusammen. Der Prospekt, der in das Bildfeld der Tapisserie übersetzt wurde, stellt eine von Felsen gerahmte Landschaft mit einer reichen Vegetation und einem Wasserfall vor Augen, eine Landschaft vor jeder Berührung durch die Zivilisation. Sie wird beherrscht von einer nackten, schreitenden Gestalt, gleichsam einem Bruder der ›Freiheit‹ auf dem rechten Flügel des Thermopylen-Triptychons, der Verkörperung des Tamino als des naiven, in sich ruhenden Wanderers durch die Wildnis. In einiger Entfernung, von ihm nicht wahrgenommen, steht Pamina neben einem Altar mit dem Feuer. Kokoschka zugleich alte und moderne Darstellungsweise verschiedener, zeitlich getrennter Vorgänge im zwanglosen Nebeneinander verwendet er auch auf dem Vorhang (bzw. der Tapisserie). Neben dem Wanderer erscheint, zum ersten Bild der Oper überleitend, der Tamino, der vor der Schlange flieht. Nach diesem Prinzip läuft, wie in einem Film, innerhalb der Szenenbilder und von einem Bild zum anderen die Handlung weiter. Die Umgebung — Architekturen, Felsen, Bäume, Sonne und Mond — wird oft nur angedeutet. Die Verwandlungsfähigkeit der Szene ist schon aus den zwölf Bühnenbildzeichnungen abzulesen. Durch den Wechsel der Beleuchtung kann der Baum mit der Schlange im Dunkel verschwinden oder das Schloß der Königin der Nacht strahlend auftauchen. Die suggestive räumliche Illusion bewirkt Kokoschka allein mit der Farbe — auf den Zeichnungen mit farbigen Strichlagen, auf der Bühne mit farbigen Lichtbündeln. Die Bühnenbild-Zeichnungen haben, gerade im Hinblick auf die Darstellung des Lichtes als Farbe und als einen Faktor des Räumlichen, ihr Gegenstück in Kokoschkas Zeichnungen zur Antike. Die obere Bordüre der Tapisserie macht diesen Zusammenhang besonders deutlich. Die illusionistische Schichtung der Fläche mit Hilfe der Farbe auf diesem Streifen ist, nach Kokoschkas Worten, als eine Paraphrase auf die Raumillusion des flachen Relief-Frieses vom Schatzhaus der Siphnier in Delphi zu verstehen, den er in meisterhaften Skizzen zeichnete.

Als Beispiel dafür, wie praktisch Kokoschka bei aller Phantasie denkt, mag der Wechsel vom ersten zum zweiten Bild des zweiten Aktes dienen. Aus der von Pylonen begrenzten Tempelhalle wird eine Folge verschiedenartiger Räume, die eine schnelle Folge des Geschehens auf der Bühne ermöglichen. Wie genau Kokoschkas Bildphantasie ist, verraten die Zeichnungen der Szenen, die nur einen Augenblick dauern, die aber für den dramatischen Ablauf besonders wichtig sind, die Feuer- und die Wasserprobe. Die große Bühnenarchitektur, der pythagoreisch-platonischen, in der Renaissance neu gedeuteten Vorstellungen entsprechende Rundtempel der Sonne, bleibt dem Schlußbild vorbehalten. Mit der Farbe von Kulissen und Beleuchtung korrespondieren die Farben der Kostüme. Die allgemeinen Angaben auf den Szenenbildern präzisiert Kokoschka in den Figurinen-Zeichnungen, mit genauen Notizen zur Farbe und zum Material. Über die Akzentsetzung innerhalb des Farbklanges hinaus haben manche Farben eine besondere Aufgabe bei der Deutung der Gestalten. Sarastro trägt auf dem Blatt, das ihn zusammen mit einem Mönch zeigt, einen kreisrunden, außen kühl-blauen, innen feuerroten Mantel, der ihn zu einer zeichenhaften Erscheinung der Sonne macht. Die drei Damen, in denen

Schikaneder und Mozart die ›Weibertücke‹ verkörpert sehen, treten im mittelalterlichen Kostüm der ›dames vertes‹, der mehrdeutigen, dämonischen ›wilden Frauen‹ auf.

Unter den Figurinen widmet Kokoschka auch den nicht-menschlichen Gestalten, den Tieren, eine besondere Aufmerksamkeit. Das Animalische wird durch die Macht der Musik bezwungen. Diese Idee der Oper findet ihren bildhaften Ausdruck außer in den Figurinen und dem zweiten Szenenbild des zweiten Aktes auf dem Gobelin. Wie auf einer griechischen Vase des Hamburger Museums mit der Darstellung des Orpheus nähert sich vom Wasserlauf her dem Tamino eine Schildkröte; über dem Gewässer schwebt ein Paradiesvogel. Den Landschaftsprospekt trägt, einem Sockel mit einem Relief vergleichbar, ein Fries von Tieren — eine Schlange, Affen, ein Hahn, Fabeltiere. Jedes von ihnen vertritt seine Gattung exemplarisch. Die Tiere verkörpern, wie die Landschaft und der wandernde Tamino, einen Zustand vor den Einwirkungen der Zivilisation. Unter ihnen kauert, an eine Urne gelehnt, ein Wesen, das die Ebene des rein Animalischen überragt, das aber weder an der Welt der Prüfenden und Geprüften noch an der Welt der Verstellung und Dämonie Anteil hat, ein Faun. Ihn kennzeichnet seine Melancholie. Vielleicht dachte Kokoschka an diese Melancholie, als er bei der Vorstellung seines Gobelin sagte, Mozart zeige uns, daß man auch im Unglück glücklich sein könne.

Oskar Kokoschka's work for 'The Magic Flute' *By Heinz Spielmann*

In 1964 Oskar Kokoschka was approached by the Royal Opera House Covent Garden and asked if he would design the costumes and scenery for a production of Mozart's 'Magic Flute' for them. Kokoschka agreed, and the results of this was a series of drawings. These drawings have formed the basis of this his latest series of work for this opera, the most comprehensive Kokoschka has ever done for the stage.

Kokoschka conceives his stage designs as a complete whole, incorporating fundamental details of the stage direction too. A producer must be prepared to assimilate these ideas and interpret them in his production, if they are to be of any use. Not all producers, however, are willing to submit themselves to such imposed conditions. For this reason the Covent Garden production never came about. A year later, nevertheless, the project was taken up once more, and this time realized with success. Herbert Graf, who had already proved his ability as a partner-producer to Kokoschka with the Salzburg Festival 1955 production of 'The Magic Flute' and with the production of 'The Masked Ball' at the Maggio Musicale in Florence in 1963, presented the new 'Magic Flute' project at the Grand Opéra in Geneva in September 1965. This production was adopted by the Lyric Opera Chicago in November 1966 and in May 1967 by the Teatro dell'Opera, Rome.

In 1965, while Kokoschka was at work on supplying further drawings for costumes and details of decoration and on extending his ideas for the front-curtain and stage scenery, the Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg showed an exhibition of his illustrations, posters, stage décor and tapestries. Kokoschka had expressed the wish, on the occasion of this exhibition, to have a large tapestry made specially for the Hamburg Museum. In the light of his new ideas for the 'Magic Flute' project the wish suddenly took on a new

aspect. And so, out of the stage designs for the scenery and curtain the idea of a large-scale tapestry developed. Kokoschka immediately set to work, and by the end of a year the two borders were already completed. The borders are of fundamental importance in that they give the tapestry its structural order and at the same time indicate the theme's universal significance. The difficulties encountered in producing such a large-scale tapestry today were numerous, but, after several years of hard work, they were eventually mastered. The whole incomparable group, comprising the tapestry and thirty-two drawings, was exhibited in summer of 1970 together with other new works of this artist at the Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, where, thanks to the support of patrons, it now has a permanent place.

The issue of this, Kokoschka's second series of 'Magic Flute' designs, together with a new recording of the opera under Georg Solti has its roots as far back as the very first Kokoschka 'Magic Flute' production. In spring of 1954, while he was at work on his monumental triptych 'Die Thermopylen', now hanging in the University of Hamburg, Oskar Kokoschka received a visit from Wilhelm Furtwängler. Prompted by the conversations they were having about the theme of Kokoschka's triptych, Furtwängler suggested to his friend that he should do the designs for a new Salzburg Festival production, namely a production of the 'Magic Flute' to be conducted by Furtwängler himself. After some deliberation Kokoschka finally agreed (his previous experience with stage designing had only been with his own plays). A few weeks after the preliminary discussions had taken place, on November 30th., 1954, Furtwängler died. At the première in summer of 1955, his place on the rostrum of the Felsenreitschule was taken by a young conductor who was to experience one of his first great international successes — Georg Solti.

The two 'Magic Flute' series differ from each other in their details, mainly in respect of the basic stage machinery involved. The first series took into account the particular difficulties met with at the Salzburg Felsenreitschule: the second series embraces all the technical devices of a modern opera stage.

Like Mozart's overture, Kokoschka's stage design for the Geneva production and, later, the resulting tapestry summarize the idea and content of the whole opera. We are shown a rocky landscape with luxuriant vegetation and a waterfall, a landscape untouched by civilization, a paradise. It is dominated by a naked, striding figure, in the nature of a 'brother of freedom' on the right wing of the 'Thermopylen' triptych, the personification of Tamino as the naive, innerly tranquil inhabitant of this paradise. At some distance, unobserved by him, stands Pamina, beside the altar with the fire. Kokoschka's old yet modern technique of freely juxtapositioning episodes from varying periods of time is also used on these designs. Beside the striding figure appears Tamino as he flees from the serpent, which leads over, as it were, to the first scene of the opera. Working on this principle the story then continues like a film, moving from one episode to the next. The surroundings — architectural structures, rocks, trees, sun and moon — are often merely indicated. The complete transformations of scene that can be effected on the stage are evident already in the drawings. Through a change of lighting, for example, the tree with the serpent can be made to disappear into darkness, or the Queen of the Night's castle suddenly lit up. Kokoschka creates illusions of space purely through his use of colour — on the drawings with varying layers of coloured strokes, on the stage with coloured beams of light. The 'Magic Flute' drawings, particularly with regard to their representation of light through colour and through the spatial factor, have their counterparts in Kokoschka's drawings of Antique subjects. The top border of the tapestry makes this affinity particularly plain. The illusionary layering of the surface through the use of colour on this border is, according to Kokoschka, intended as a paraphrase of

the illusion of space created on the high relief frieze of the Treasury of the Siphians at Delphi.

The changeover from the first to the second scene of Act 2 may serve as a good example of how, for all his fantasy, Kokoschka thinks very practically. Out of the pylon-enclosed hall of the temple is created a series of spaces of various types which enable a constant quick change of scenes to take place on the stage. Just how precisely Kokoschka's imagination works can be judged from his drawings of the scenes that in actual fact only last a moment, but are of immense importance to the dramatic action as a whole: the ordeal of fire and the ordeal of water. The most impressive piece of stage architecture, the Circular Temple of the Sun, in a Renaissance conception is kept for the final scene.

The colours of the costumes correspond to the colours of the scenery and lighting. The more general instructions given on the drawings for the scenery are on the costume sketches precisely defined as to the exact colour and material. Apart from their use within the composition of colour as a whole, some colours have a significance with regard to the portrayal of the characters. The drawing of Sarastro together with a monk shows Sarastro as wearing a circular robe which is on the outside steely-blue and on the inside fiery-red, symbolizing the sun. The Three Ladies, seen by Schikaneder and Mozart as the personification of women's wiles, appear in the mediaeval costumes of the 'dames vertes', the cunning, demonic 'wild women'.

Kokoschka devotes particular attention to the costumes of the non-human characters of the opera, the animals. One of the fundamental ideas of the opera, that the 'animal' is subdued through the power of music, finds its pictorial expression both in the costumes and the second scene of Act 2 and on the tapestry. A tortoise is depicted coming towards Tamino from the waterfall, above the water hovers a bird of paradise — a scene reminiscent of the portrayal of Orpheus on one of the Greek vases in the Hamburg Museum. The landscape backcloth carries a frieze of animals above it — a snake, monkeys, a cock, creatures of fantasy — each one of them an individual representative of its species. The animals, like the landscape and the striding figure of Tamino, describe a state of untouchment by civilization. Among them, crouching against an upturned urn, is a satyr, a creature ranking above the mere animal yet connected with neither the world of tests and ordeals nor the world of deception and demonry. He is noticeable for his melancholy. Perhaps it was of this melancholy that Kokoschka was thinking when in his speech before the Hamburg showing of his tapestry he said, "Mozart shows us that one can be happy even in unhappiness."

Oskar Kokoschka et ses travaux pour «La Flûte enchantée» *De Heinz Spielmann*

En 1964, la direction du «Covent Garden» de Londres s'adressa au grand peintre Oscar Kokoschka, le priant de dessiner les décors et figurines pour une nouvelle mise en scène de «La Flûte enchantée» de Mozart. Les Esquisses et travaux exécutés alors étaient destinés à former la base de travaux très importants que cet artiste réalisa depuis pour la scène.

Il faut dire qu'un décor de Kokoschka forme un ensemble indivisible et tient compte tout autant de l'interprétation de l'œuvre que des problèmes essentiels de sa mise en scène. Seul un régisseur capable d'adapter ses vues à la concep-

tion d'un artiste si profilé peut s'attaquer à la réalisation d'un tel projet. Ainsi, Covent Garden renonça à la nouvelle mise en scène prévue qui ne put être réalisée qu'un an plus tard par Herbert Graf. Ce régisseur de réputation mondiale est bien un collaborateur idéal pour le grand peintre. Il avait déjà travaillé avec Kokoschka pour la mise en scène de la «Flûte enchantée» au festival de Salzbourg en 1955 et huit ans plus tard mettait avec lui pour le «Maggio Musicale» de Florence le «Bal Masqué» de Verdi en scène. C'est Herbert Graf enfin qui réalisa en septembre 1965 sur les dessins et décors de Kokoschka une nouvelle mise en scène de «la Flûte enchantée» au «Grand Opéra» de Genève dont il venait de reprendre la direction. Cette Mise en scène fût reprise en novembre 1966 par le Lyric Opéra de Chicago et en mai 1967 par le Théâtre de l'Opéra de Rome.

En 1965, Kokoschka mettait les dernières touches à ses travaux pour «la Flûte enchantée». Il esquissait les dernières figurines, revoyait ça et là quelques détails du décor, achevait les coulisses et le rideau. C'est alors qu'une exposition rétrospective de ses illustrations, plaquette, décors et tapisseries eut lieu au «Musée des Arts et Métiers» de Hambourg. Kokoschka avait toujours désiré créer pour ce musée une grande tapisserie. En relation avec ses travaux pour l'opéra de Mozart, ce projet reçut un nouveau sens. Debout devant les grands dessins pour «la Flûte enchantée», Kokoschka eut l'idée de s'en servir pour la réalisation de sa tapisserie.

Une année plus tard, les bordures de cette tapisserie sont terminées. Elles confèrent à l'œuvre cette unité architectonique qui en assure l'harmonie et implique la conception générale du sujet de «la Flûte enchantée».

Les difficultés matérielles qui surgissent de nos jours dans la réalisation d'une telle tapisserie sont considérables. Elles furent surmontées en collaboration étroite avec la manufacture de tapisserie de Munich en plusieurs années. En été 1970, ce chef-d'œuvre, qui forme avec les trente-deux dessins qui s'y rapportent un ensemble remarquable, fut présenté avec d'autres travaux récents de Kokoschka au «Musée des Arts et Métiers» de Hambourg. C'est aussi là que cette magnifique tapisserie a trouvé grâce à de nombreux mécènes sa place définitive.

Publier cette série de travaux de Kokoschka avec un nouvel enregistrement intégral de «la Flûte enchantée» sous la direction de Georges Solti, c'est aussi se ranger dans la lignée d'une véritable tradition artistique: Alors qu'au printemps 1954, Kokoschka était en train d'achever son fameux tryptique «Les Thermopyles», il reçut la visite de Wilhelm Furtwängler. Cette entrevue et l'admiration pour le chef-d'œuvre impressionnant que son ami était sur le point d'achever décidèrent le grand chef d'orchestre à lui confier les dessins pour la nouvelle création de «la Flûte enchantée» prévue pour le festival de Salzbourg de l'année suivante. N'ayant exécuté jusqu'alors qu'un petit nombre de décors pour le théâtre, le peintre tout d'abord hésita. Enfin, il accepta de dessiner les décors et figurines pour l'opéra de Mozart et se rendit en octobre 1954 chez Furtwängler à Clarens pour lui soumettre les dessins des figurines des trois dames, de Papagena ainsi que du tableau final et discuter les problèmes techniques de la mise en scène. Mais quelques semaines plus tard, le trente novembre 1954, Furtwängler meurt. A la création de la nouvelle mise en scène de «la Flûte enchantée» de Salzbourg en été 1955, un jeune chef d'orchestre fêtait son premier triomphe retentissant, amorce d'une grande carrière: C'était Georges Solti.

Les deux séries de travaux que Kokoschka réalisa pour «la Flûte enchantée» se distinguent dans bien des détails, mais avant tout par les données scéniques de la réalisation. Si la première série répond aux exigences spéciales de la «Felsenreitschule» de Salzbourg, la seconde met en œuvre toutes les ressources d'une scène moderne.

Dans la version réalisée à Genève, le rideau et les coulisses de l'avant-scène résument tout comme l'ouverture de Mozart le sujet de l'opéra. Comme sur la scène au moment de l'ouverture, la tapisserie propose elle aussi aux regards un paysage cerné de rocailles. La végétation s'y déploie, luxuriante, et un ruisseau traverse ce monde paradisiaque. Une forme humaine, nue, en marche, qui rappelle un des frères de la «Liberté» du panneau droit du tryptique «Les Thermopyles»: c'est Tamino dans sa naïveté originelle, créature qui se suffit à elle-même et qui peuple le paradis. Et pourtant, à quelques pas de là, sans qu'il le sache, se trouve Pamina près de l'autel et du feu.

Kokoschka se sert ici d'une technique de composition à la fois moderne et traditionnelle qui juxtapose librement des épisodes distincts dans le temps, technique dont il s'était déjà servi pour le rideau. Aussi voit-on, à côté de ce Tamino en marche, un autre Tamino mis en fuite par le serpent. Puis, comme sur un film, l'action se déroule d'image en image.

En général, le paysage: architectures, rochers, arbres, soleil, lune, ne sont qu'indiqués. On devine que cette sorte de dessin permet de faire subir à la scène une série de métamorphoses. L'éclairage peut plonger dans la nuit l'arbre et le serpent, faire surgir en pleine lumière le château rayonnant de la Reine de la nuit. Kokoschka fait naître ainsi des illusions d'espaces très suggestives: sur les dessins, par les couches de couleurs, sur scènes, avec des faisceaux lumineux.

La bordure supérieure de la tapisserie trahit une relation étroite entre l'art de Kokoschka et l'art antique. Grâce à la couleur, Kokoschka peut, comme il le dit lui-même, donner l'illusion de stratifier l'espace. Il paraphrase alors l'illusion de volume atteinte dans une frise en relief de Delphe qu'il fixa lui-même dans des esquisses magistrales.

Kokoschka a un sens pratique très développé en dépit de son intarissable fantaisie. On le voit dans le passage du premier au second tableau du deuxième acte: il transforme la salle intérieure du temple entourée de colonnes en une suite de pièces différentes qui permettent à l'action de se dérouler très rapidement. L'imagination picturale de ce peintre est aussi d'une précision étonnante comme le prouvent les dessins qui fixent les scènes de très courte durée mais

de grande importance dramatique: le jugement par le feu et par l'eau par exemple. Quant au fameux temple du soleil, cette grande construction scénique d'inspiration pythagoricienne, elle est réservée pour le tableau final.

La couleur des costumes répond exactement à celle des coulisses et de l'éclairage. Kokoschka ne manque pas de préciser les indications de caractère général qui figurent sur les dessins de chaque scène: sur les planches des diverses figurines, il prescrit la couleur exacte et le matériel approprié. Certaines couleurs reçoivent en plus de leur valeur scénique une signification plus profonde puisqu'elles symbolisent le personnage qui les porte. Ainsi, Kokoschka établit un rapport entre les trois Dames — en qui Mozart et Schikaneder voyaient la personification de la perfidie féminine — et les «dames vertes» de la mythologie, ces femmes farouches, démoniaques, menaçantes et ambiguës. Sur le feuillet qui le représente avec un moine, Sarastro déploie en arc de cercle un vaste manteau d'un bleu froid à l'extérieur, rouge-feu à l'intérieur, qui l'élève au rang d'un symbole du soleil.

Kokoschka attache aussi une grande importance aux figurines d'animaux. Dans l'opéra, les forces animales sont domptées par la puissance de la musique. Cette idée se voit incarnée non seulement dans les figurines et décors du second acte, mais aussi sur la tapisserie. Ainsi, une tortue quitte la rivière et s'avance vers Tamino — on pense aux images d'un vase antique représentant Orphée — au dessus des eaux vole un oiseau de paradis. Une frise représente une foule de bêtes: serpents, singes, coq, animaux fabuleux. Chacun d'entre eux est un représentant de son espèce mais conserve malgré tout des traits personnels. Ces animaux, comme d'ailleurs le paysage entier, et Tamino en marche, représentent un état paradisiaque. Au dessous d'eux et accoudé à un urne, une être est accroupi. Le paradis n'est pas pour lui, ni le monde de ceux qui souffrent et font souffrir, ni celui du mensonge et du démon: c'est un faune. La mélancolie est son destin. Il représente sous cette forme antique l'homme moderne qui par l'art découvre les limites de sa finitude. Kokoschka a-t-il pensé à lui en disant lors de la présentation de sa tapisserie: «Que Mozart nous montre qu'il est encore possible d'être heureux dans le malheur»?



Introduktion · Akt I, 1. bis 5. Auftritt

Tamino flieht vor dem Ungeheuer – Die drei Damen eilen zu Hilfe und bringen das Bildnis Paminas – Papageno tritt auf – Im Hintergrund die drei Knaben

70,3 · 101,2 cm

Introduction · Act I, Scenes 1 to 5

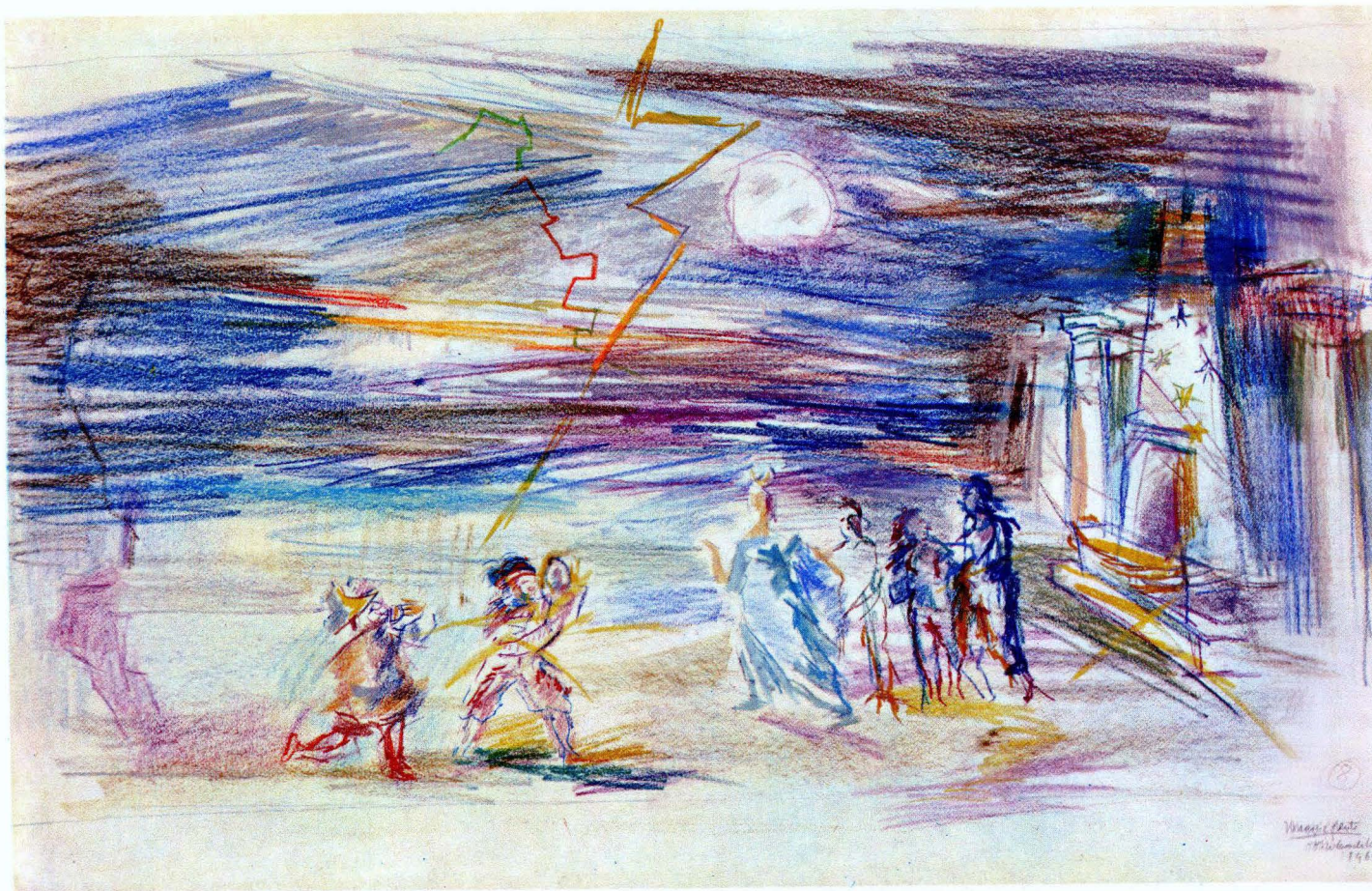
Tamino flees before the monster – The Three Ladies hurry to his aid and bring the portrait of Pamina – Papageno enters – In the background the Three Boys

70.3 · 101.2 cm

Introduction · Acte I, scènes 1 à 5

Tamino s'enfuit devant le monstre – Les trois Dames accourent à son secours et apportent le portrait de Pamina – Entrée de Papageno – Au fond les trois Jeunes Garçons

70,3 · 101,2 cm



Akt I, 6. Auftritt

Die Königin der Nacht, von den drei Damen begleitet, fordert Tamino auf, Pamina zu befreien – Tamino hält das Bildnis, Papageno sein Vogelpfeifchen

68,9 · 100,0 cm

Act I, Scene 6

The Queen of the Night, accompanied by the Three Ladies, challenges Tamino to rescue Pamina – Tamino holds the portrait, Papageno his bird-pipes

68,9 · 100,0 cm

Acte I, scène 6

La Reine de la Nuit, accompagnée des trois Dames, somme Tamino de délivrer Pamina – Tamino tient le portrait, Papageno son pipeau d'oiseleur

68,9 · 100,0 cm



Die drei Knaben · Figurinen-Entwurf

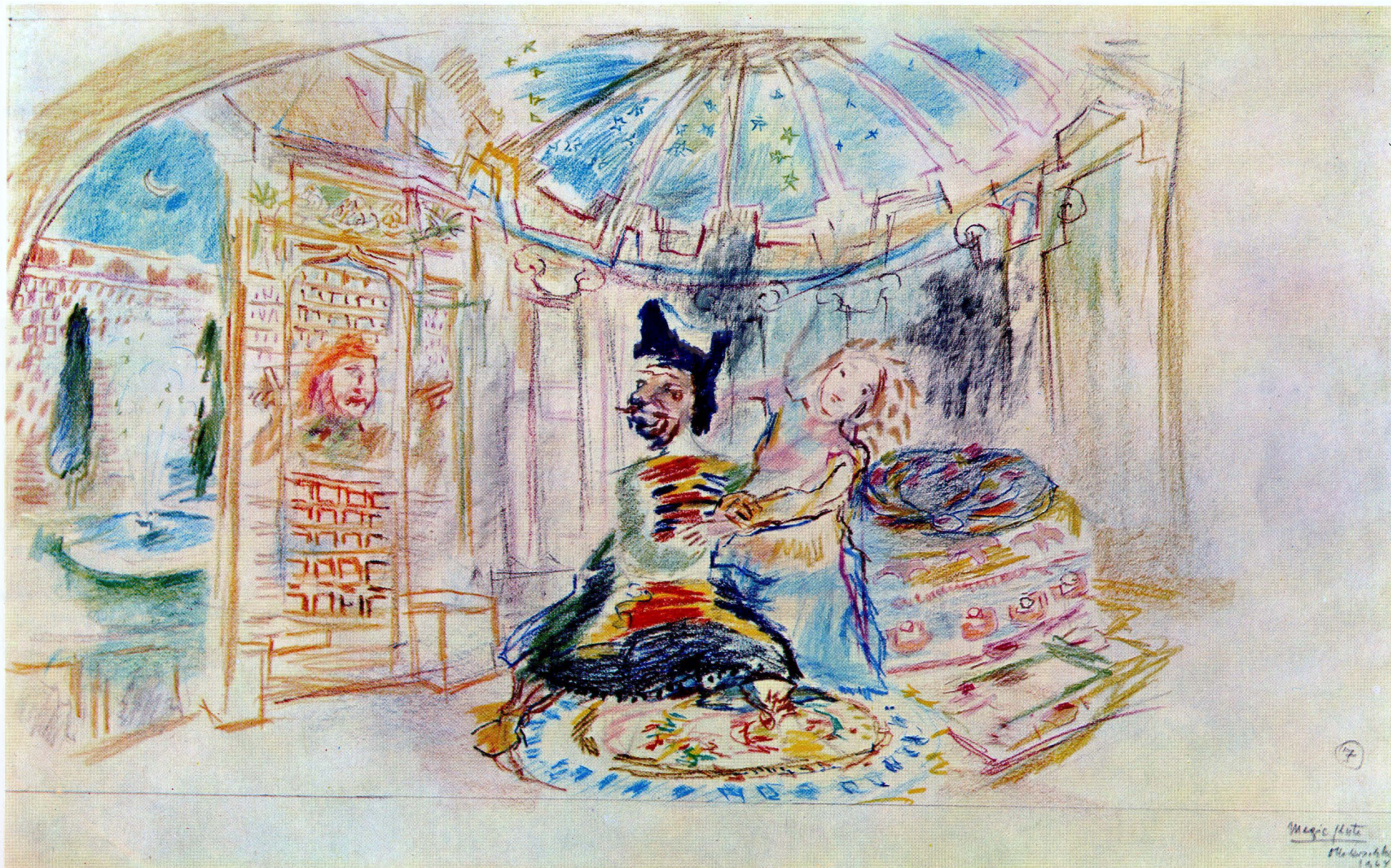
50,7 · 63,2 cm

The Three Boys · Costume design

50,7 · 63,2 cm

Les trois Jeunes Garçons · Figurine

50,7 · 63,2 cm



Akt I, 9. bis 14. Auftritt

Zimmer im Palast des Sarastro – Der Mohr Monostatos bedrängt Pamina –

Am Fenster erscheint Papageno

69,6 · 100,3 cm

Act I, Scenes 9 to 14

Room in Sarastro's palace – Monostatos, the Moor, is pestering Pamina –

Papageno appears at the window

69.6 · 100.3 cm

Acte I, scène 9 à 14

Une chambre du Palais de Sarastro – Le Maure Monostatos poursuit Pamina de ses assiduités –

Papageno apparaît à la fenêtre

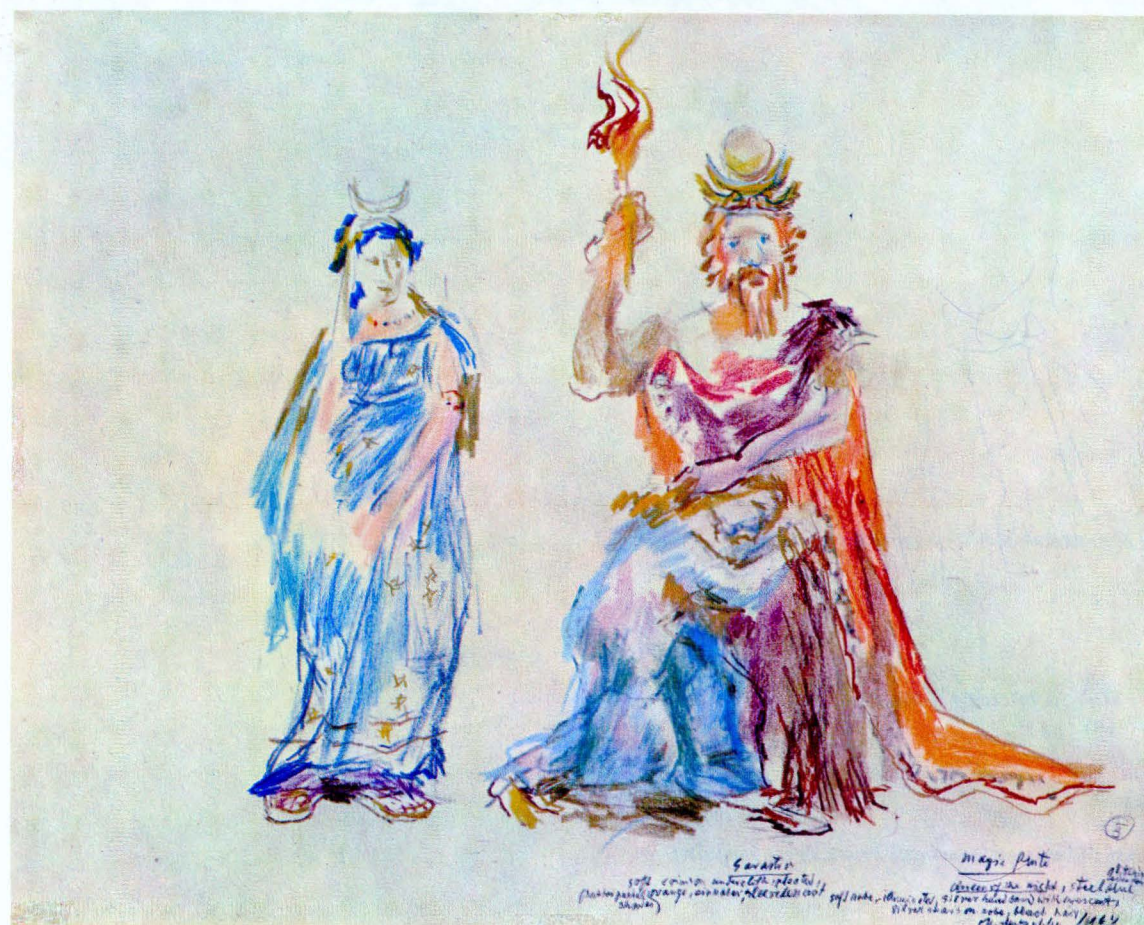
69,6 · 100,3 cm



Akt I, 15. bis 17. Auftritt
Vorhof mit den Eingängen zu den
Tempeln der Weisheit, der Vernunft und
der Natur – Ein Priester verweigert
den Zutritt zu den Tempeln –
Monostatos und seine Sklaven werden
durch Papagenos Glockenspiel zum
Tanz gezwungen
64,9 · 100,0 cm

Act I, Scenes 15 to 17
Forecourt with the entrances to the
Temples of Wisdom, Reason and
Nature – A priest refuses admission to
the temples – The sounds of Papageno's
bells compel Monostatos and his slaves
to begin to dance
64.9 · 100.0 cm

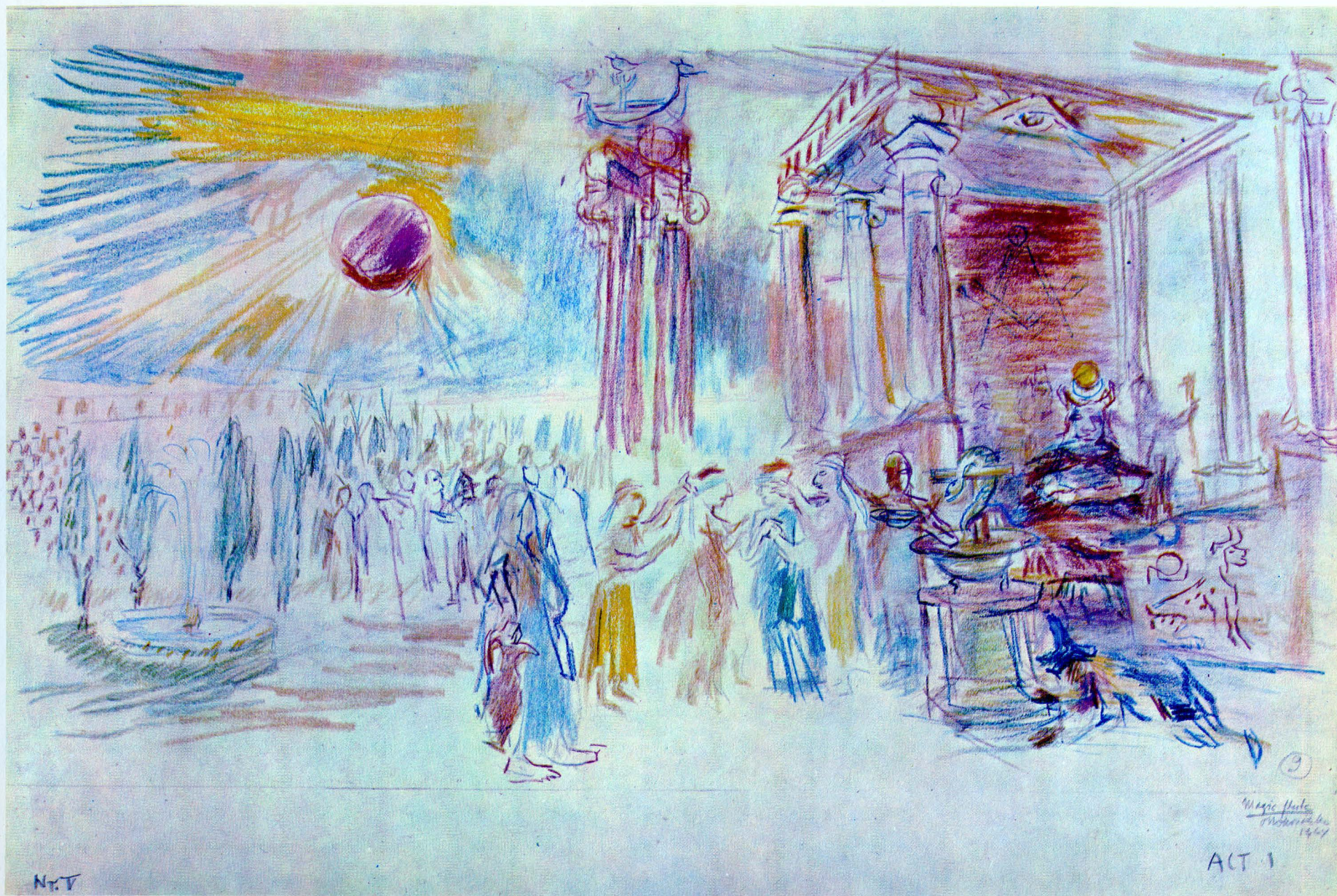
Acte I, scènes 15 à 17
Parvis donnant accès aux Temples de la
Sagesse, de la Raison et de la Nature –
Un prêtre interdit l'entrée aux
Temples – Le glockenspiel de Papageno
incite Monostatos et ses esclaves
à danser
64,9 · 100,0 cm



Sarastro und die Königin der Nacht
Figurinen-Entwurf
50,8 · 63,3 cm

Sarastro and the Queen of the Night
Costume designs
50.8 · 63.3 cm

Sarastro et la Reine de la Nuit
Figurine
50,8 · 63,3 cm



Finale I · Akt I, 18. bis 19. Auftritt

Prüfungstempel mit Freimaurer-Zeichen – Sarastro entsendet Tamino und Pamina vor ihrer
Bewährungsprobe zur Reinigung in den Tempel

69,0 · 100,2 cm

Finale I · Act I, Scenes 18 to 19

Temple of Ordeals with Masonic signs – Before undergoing their probation Tamino and Pamina
are sent by Sarastro to receive purification in the Temple

69.0 · 100.2 cm

Finale · Acte I, scènes 18 et 19

Temple des Épreuves aux symboles maçonniques – Avant de les soumettre aux épreuves,
Sarastro envoie Tamino et Pamina dans le Temple pour leur purification

69,0 · 100,2 cm



Introduction · Akt II, 1. Auftritt
 Versammlung Sarastros und der Priester
 im Tempelvorhof – Sarastro verkündet die
 Prüfungen
 65,1 · 99,7 cm

Introduction · Act II, Scene 1
 Sarastro and the priests assemble in the temple
 forecourt – Sarastro announces the ordeals
 65,1 · 99,7 cm

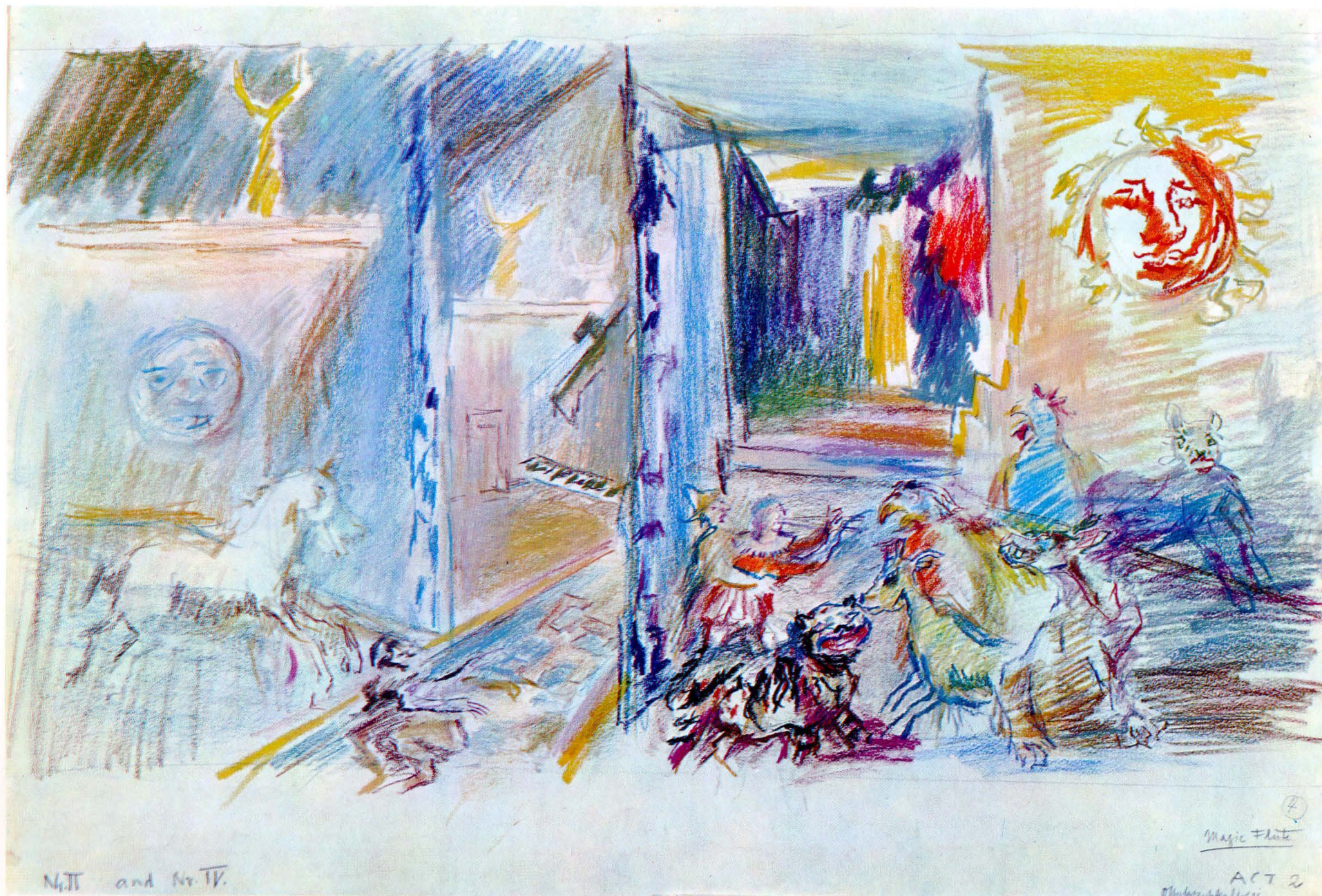
Introduction · Acte II, scène 1
 Assemblée de Sarastro et des prêtres sur le
 parvis du Temple – Sarastro annonce les
 épreuves
 65,1 · 99,7 cm



Die Tiere · Figurinen-Entwurf
 51,0 · 63,2 cm

The animals · Costume designs
 51,0 · 63,2 cm

Les animaux · Figurine
 51,0 · 63,2 cm



Akt II, 2. bis 7. und 13. bis 15. Auftritt

Verwandlung der Szene – Tempelvorhallen, Gärten, Gewölbe, die auf dem Wege der Prüfungen liegen –
Die Tiere werden durch die Macht der Musik, durch Taminos Flötenspiel, bezwungen

69,0 · 99,6 cm

Act II, Scenes 2 to 7 and 13 to 15

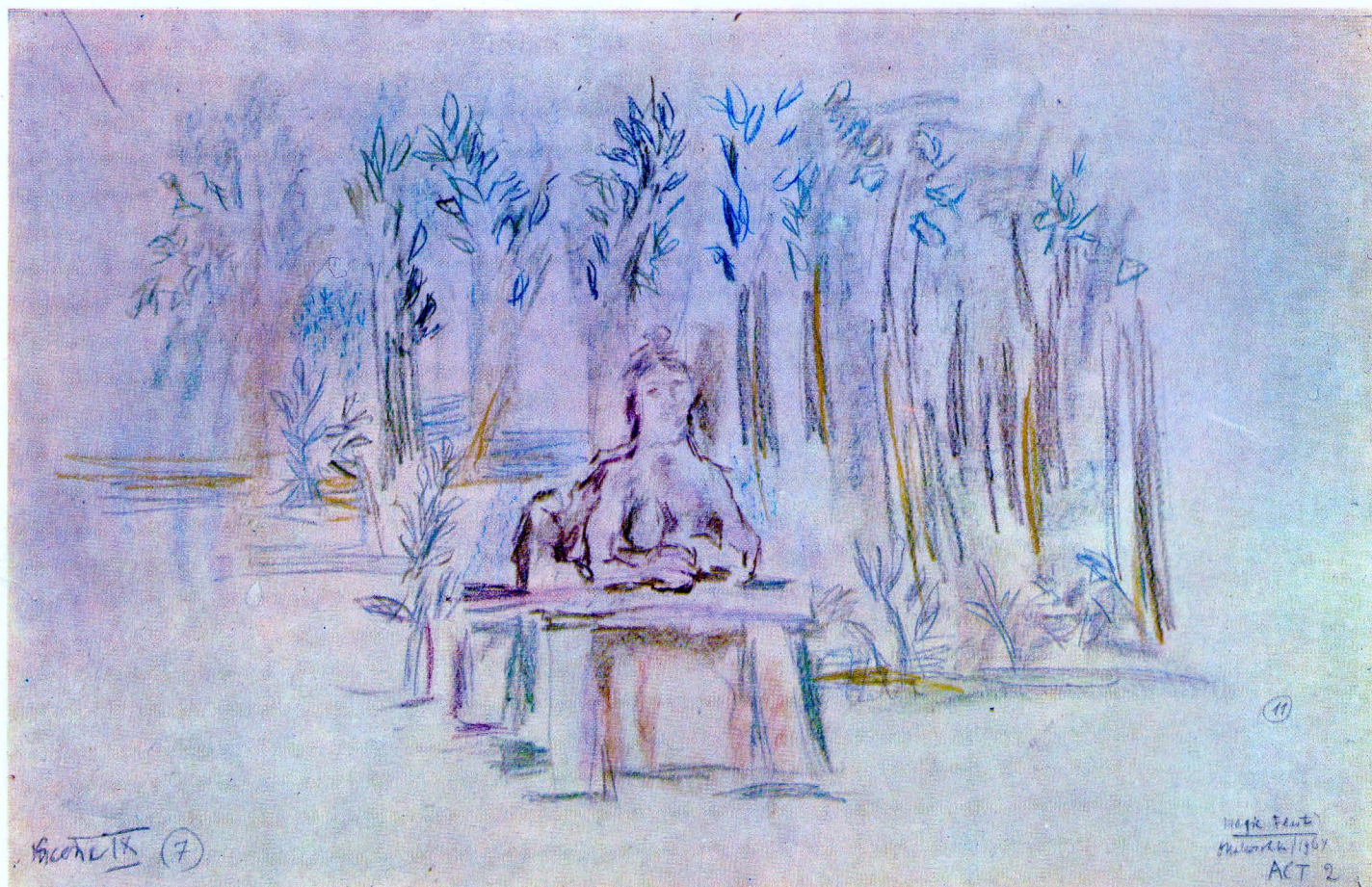
The scene changes, with entrances to the Temple, gardens and vaults to be passed through during the ordeals –
The animals are subdued by the power of music, by the sounds of Tamino's magic flute

69.0 · 99.6 cm

Acte II, scènes 2 à 7 et 13 à 15

Changement de décor – Parvis de temple, jardins et voûtes situés sur le parcours des épreuves –
Les animaux sont charmés et assujettis par la puissance de la musique, par la flûte de Tamino

69,0 · 99,6 cm



Akt II, 26. bis 27. und 29. Auftritt
 Garten mit Sphinx im Reich des Sarastro
 65,0 • 100,0 cm

Act II, Scenes 26 to 27 and 29
 In the realm of Sarastro, garden with sphinx
 65,0 • 100,0 cm

Acte II, scènes 26, 27 et 29
 Jardin et Sphinx dans le domaine de Sarastro
 65,0 • 100,0 cm



Chor der Priester • Figurinen-Entwurf
 30,4 • 45,4 cm

Chorus of priests • Costume designs
 30,4 • 45,4 cm

Choeur des prêtres • Figurine
 30,4 • 45,4 cm



Akt II, 8. bis 12. Auftritt

Zweite Erscheinung der Königin der Nacht – Die Königin und Monostatos suchen Pamina zum Mord an Sarastro zu bewegen

65,1 · 100,2 cm

Act II, Scenes 8 to 12

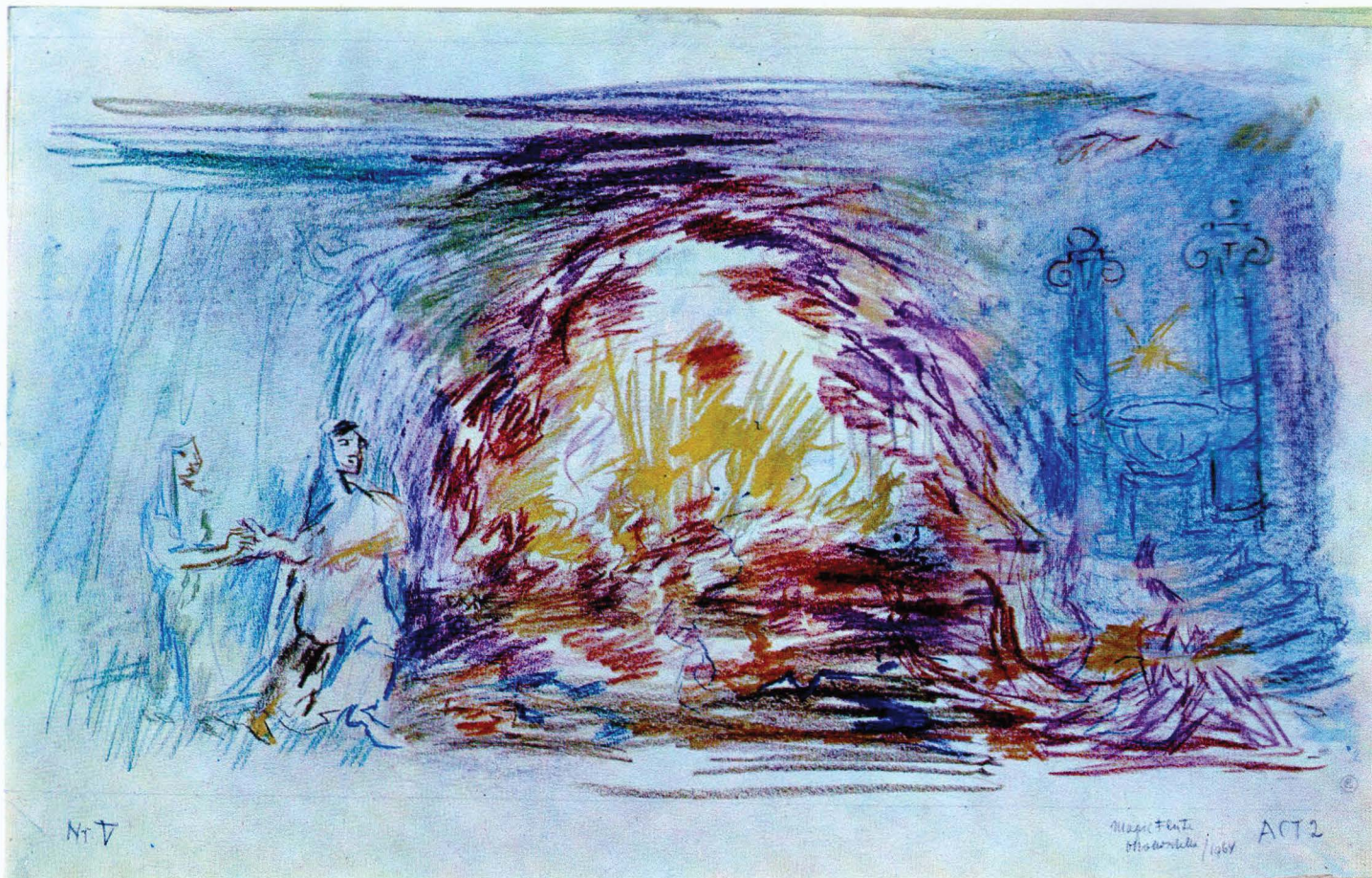
Second appearance of the Queen of the Night – The Queen and Monostatos try to persuade Pamina to murder Sarastro

65,1 · 100,2 cm

Acte II, scènes 8 à 12

Seconde apparition de la Reine de la Nuit – La Reine et Monostatos cherchent à pousser Pamina au meurtre de Sarastro

65,1 · 100,2 cm



Akt II, 28. Auftritt
Die Feuerprobe
63,5 · 100,0 cm

Act II, Scene 28
The ordeal of fire
63,5 · 100,0 cm

Acte II, scène 28
L'épreuve du Feu
63,5 · 100,0 cm



Tamino und Pamina · Figuren-Entwurf
50,8 · 63,3 cm

Tamino and Pamina · Costume designs
50,8 · 63,3 cm

Tamino et Pamina · Figurine
50,8 · 63,3 cm



Akt II, 28. Auftritt

Die Wasserprobe

69,2 · 100,2 cm

Act II, Scene 28

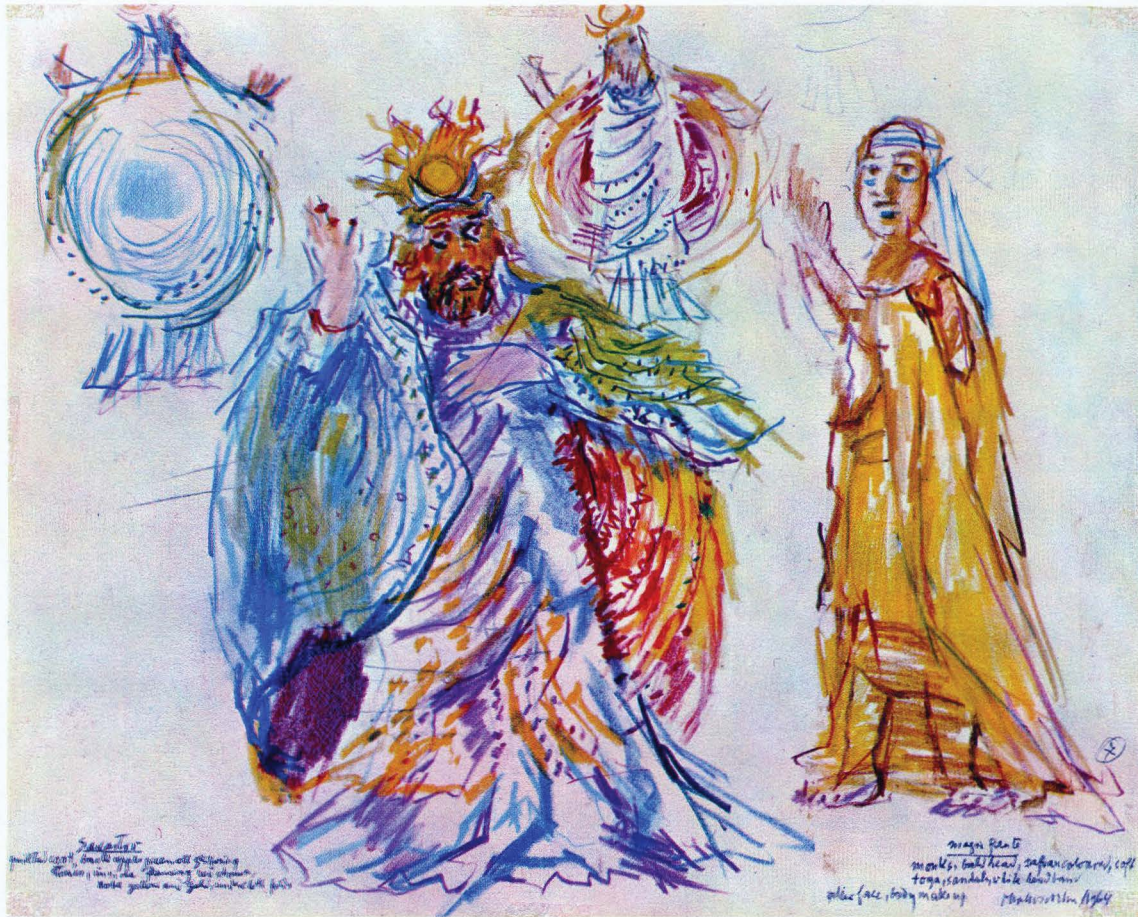
The ordeal of water

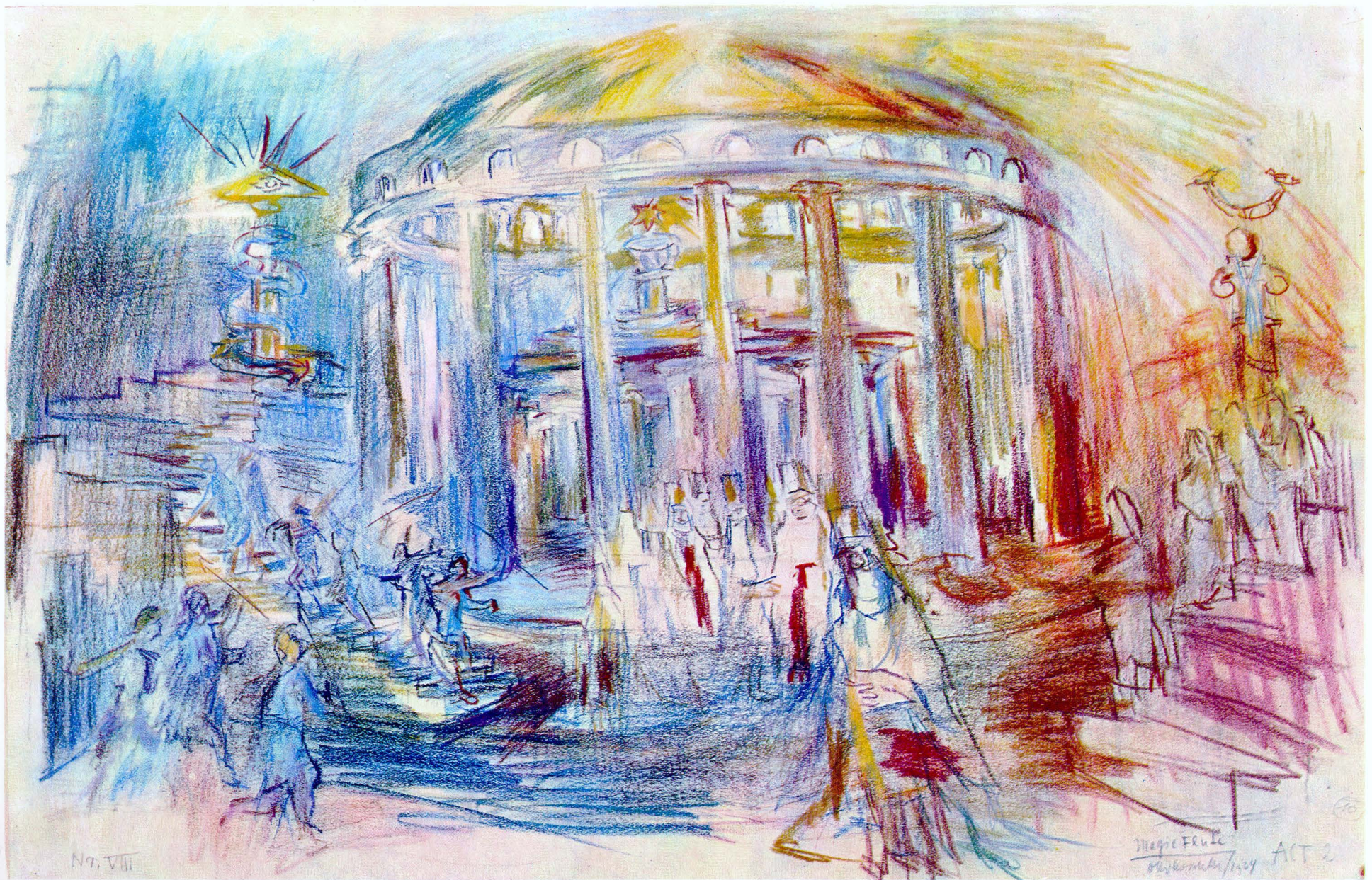
69,2 · 100,2 cm

Acte II, scène 28

L'épreuve de l'Eau

69,2 · 100,2 cm





Finale · Akt II, 30. Auftritt

Der Sonnentempel – Sarastro und die Priester feiern Tamino und Pamina

65,1 · 99,7 cm

Finale · Act II, Scene 30

The Temple of the Sun – Sarastro and the priests honour Tamino and Pamina

65,1 · 99,7 cm

Finale Acte II, scène 30

Le Temple du Soleil – Sarastro et les prêtres célèbrent Tamino et Pamina

65,1 · 99,7 cm



Die Sklaven · Figurinen-Entwurf

50,3 · 63,3 cm

The slaves · Costume designs

50,3 · 63,3 cm

Les Esclaves · Figurine

50,3 · 63,3 cm



Monostatos · Figurinen-Entwurf

32,6 · 24,0 cm

Monostatos · Costume design

32,6 · 24,0 cm

Monostatos · Figurine

32,6 · 24,0 cm



Die drei Damen · Figurinen-Entwurf

50,8 · 63,4 cm

The Three Ladies · Costume designs

50,8 · 63,4 cm

Les Trois Dames · Figurine

50,8 · 63,4 cm



Geharnischter · Figurinen-Entwurf

45,5 · 30,4 cm

Man in armour · Costume design

45,5 · 30,4 cm

Les Hommes armés · Figurine

45,5 · 30,4 cm



Ägyptisierendes Relief mit jungem Paar

Entwurf für ein Dekorations-Detail

48,0 · 34,2 cm

Egyptian-style relief with young couple

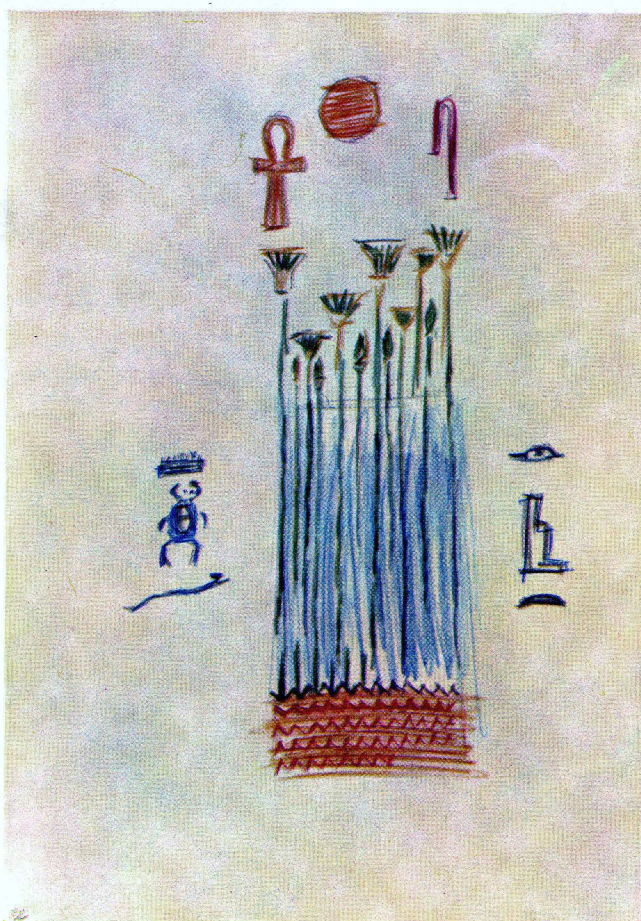
Design for scenery-detail

48,0 · 34,2 cm

Relief de caractère égyptien avec un jeune couple

Maquette pour un détail de décoration

48,0 · 34,2 cm



Papyrus-Stauden, Baum mit Vögeln
und Hieroglyphen

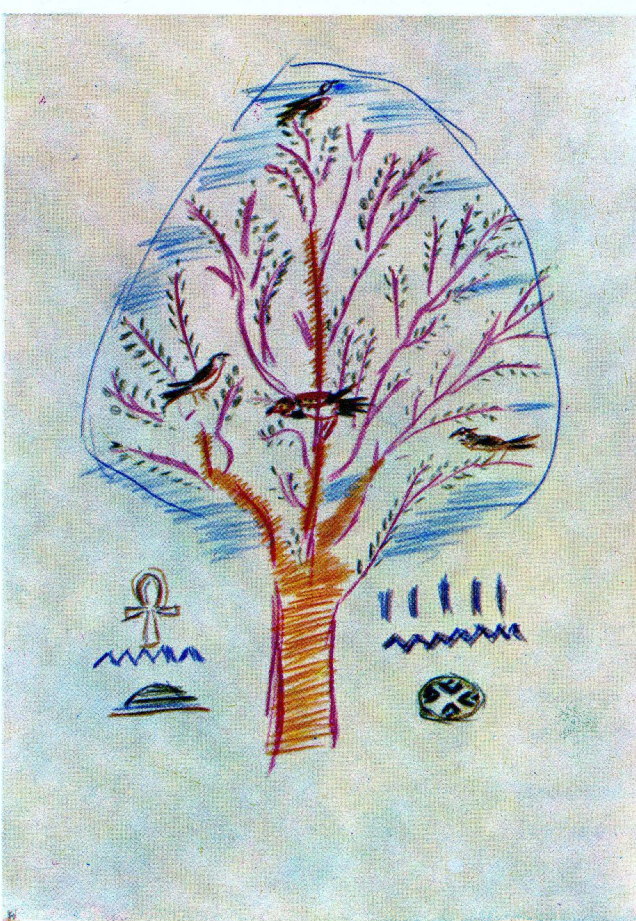
Entwürfe für Dekorations-Details

je 48,0 · 34,2 cm

Papyrus plants, tree with birds and
hieroglyphics

Designs for scenery-details

each one 48,0 · 34,2 cm



Papyrus, arbre avec oiseaux et hiéroglyphes

Maquettes pour détails de décoration

48,0 · 34,2 cm chacune

DIE ZAUBERFLÖTE

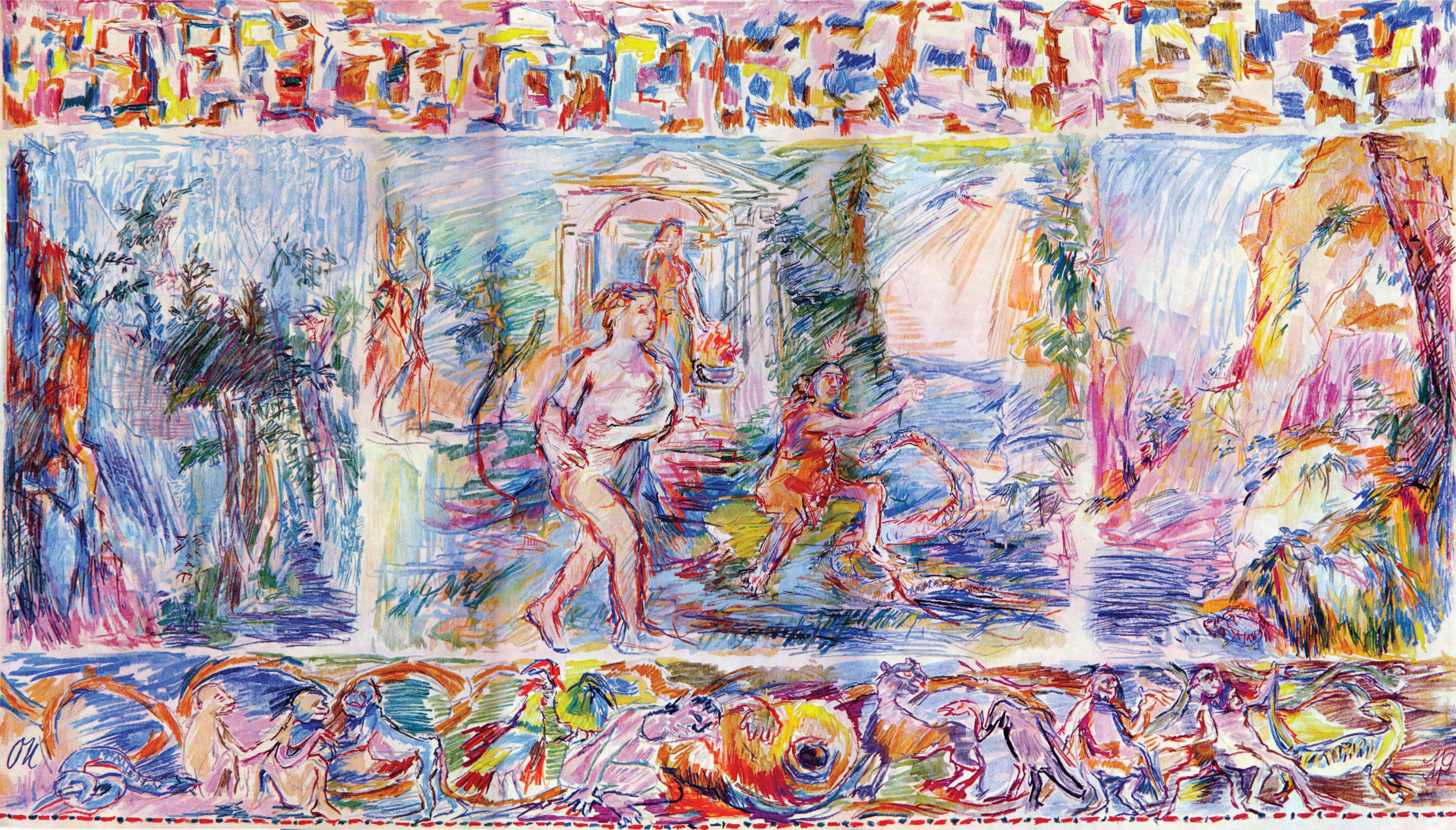
Gobelin, Wolle. Ausgeführt nach den Entwürfen Oskar Kokoschkas für den Vorhang und die Seitenkulissen aus dem Jahre 1965 sowie zwei Bordüren-Zeichnungen aus dem Jahre 1966.
316 · 556 cm

THE MAGIC FLUTE

Tapestry, wool. Made according to Oskar Kokoschka's designs for the curtain and wings from the year 1965, and two border designs from the year 1966.
316 · 556 cm

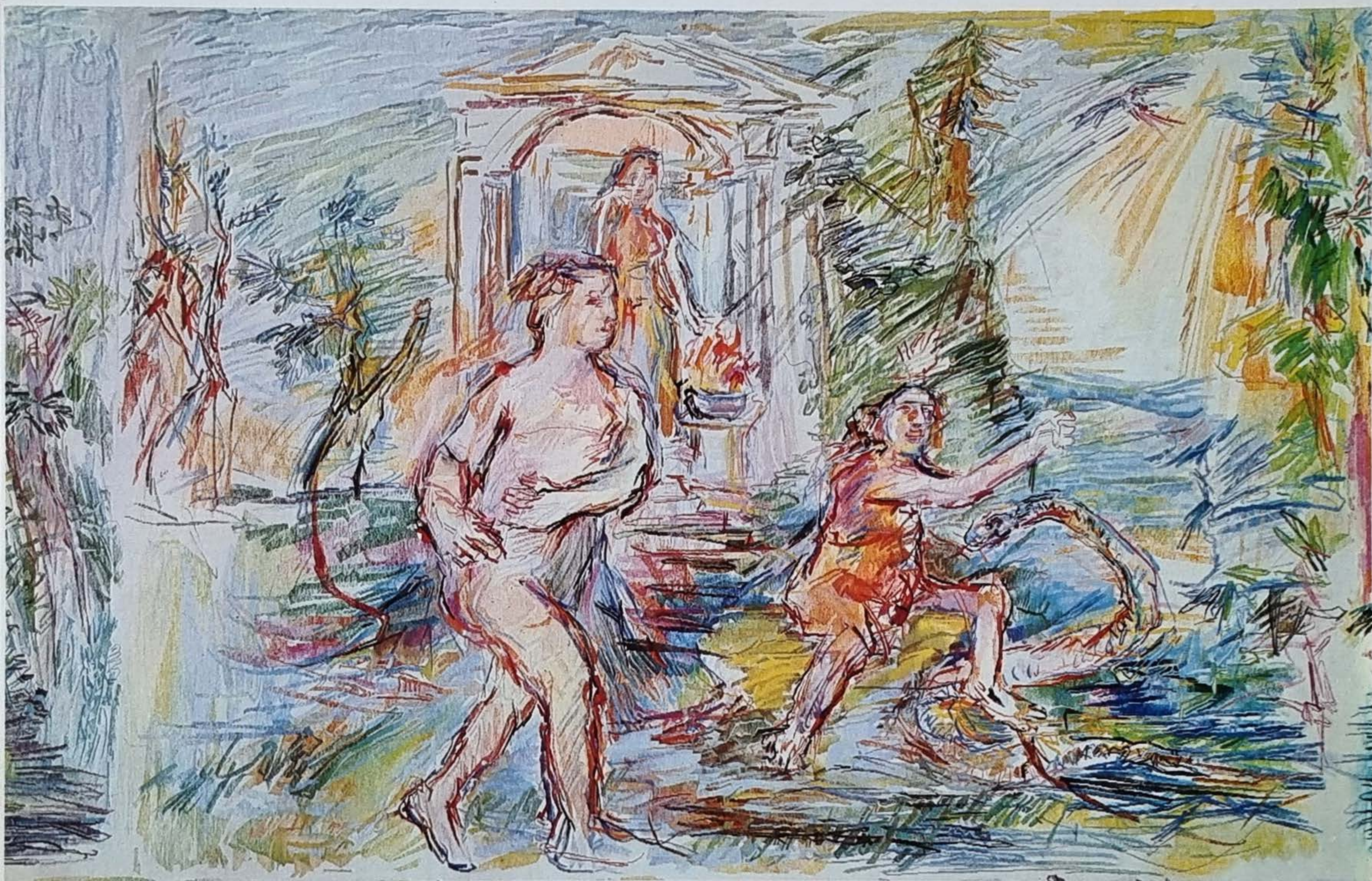
LA FLÔTE ENCHANTÉE

Gobelin, laine. Exécuté en 1965 d'après les maquettes d'Oskar Kokoschka pour le rideau et les coulisses latérales, ainsi que deux dessins de bordure datant de l'année 1966.
316 · 556 cm



DECCA

MOZART
DIE ZAUBERFLÖTE
THE MAGIC FLUTE
LA FLÛTE ENCHANTÉE



Pilar Lorengar · Christina Deutekom · Stuart Burrows
Dietrich Fischer-Dieskau · Hermann Prey · Martti Talvela
Vienna State Opera Chorus
VIENNA PHILHARMONIC ORCHESTRA **GEORG SOLTI**